



## **Forma literária e processos contemporâneos em uma narrativa de Sérgio Sant'Anna**

Sandro Roberto Maio\*

Uma personagem da narrativa *Breve história do espírito*, de Sérgio Sant'Anna, diz, em claro exercício de persuasão, porém em passos reflexivos: “mas o fato é que as pessoas têm fantasias que a gente nem imagina mas deve prever. E mesmo que nunca saia do papel para a realidade, já terá servido como uma ilustração que ajuda os clientes a refletir” (2006, 33).

A personagem não demonstra nenhum problema em suportar uma lógica que assombra muitas intenções do específico literário. Distante das preocupações corriqueiras previstas nas leis dos textos de literatura, a fala acentua uma situação talvez mais aderente aos processos sociais circundantes. O texto literário, como produto de um conjunto específico de relações processadas dentro de um paradigma incorporado e trazido à ficção como realidade, pode conter outros extratos de situações possíveis recolhidas do imaginário ficcional. No entanto, as formas de sua produção são redimensionadas pela constante presença em variadas figurações do escritor.

O conto de Sérgio Sant'Anna funciona talvez como alegorização da própria relação do autor com o mercado. Aponta para a construção de uma imagem do escritor pautada não somente no fazer artístico, mas sobretudo nas condições circundantes, o que torna o fazer narrativo não exatamente um reflexo, mas um produto

\* Mestre e professor convidado do curso de especialização em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP).

das oposições, tensões e ambiguidades do fazer escritural. Segundo Pascale Casanova, que coloca Henry James em interlocução,

cada obra, como "motivo", só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. [...] Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa "combinação" de toda literatura mundial (2002, 17).

A via oferecida por Casanova supõe que a organização do universo literário é o que evidencia e posiciona a própria obra. Esta só pode ser vista se tomada pelo todo, pois sua coerência está nesta ligação, enquanto parte dotada de certa autonomia dentro de um sistema. Por isso, somente o conjunto de especificidades próprias de uma ordem construída sob o signo da literatura pode conduzir ao sentido de uma obra: "O que poderia parecer o mais alheio à obra, à sua construção, à sua forma e à sua singularidade estética é, na realidade, o que gera o próprio texto, o que lhe permite a emergência" (Casanova: 2002, 17). De outra maneira, nem a obra em si, nem sua circunstância histórica são as determinações para a evidência do texto, mas as relações que acomodam a circunstância e o valor, fatos geradores de "um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e seus confins e no qual as línguas se tornariam instrumentos de poder" (p. 18).

A geografia desse campo de poder se perfaz em plano histórico ou estético, assim como nos contornos que traçam os próprios escritores, suas relações e os impasses que geram sua mobilidade em direção ao ficcional. Nesse sentido, alguns pontos de articulação merecem destaque: 1) a obra possui estreitamento com os acúmulos de relações sociais que o próprio escritor tece;

2) a literatura se insere como síntese possível de uma homologia entre forma literária e processo social; 3) o escritor se insere nas propostas de mercado, que formalizam práticas já incorporadas aos indivíduos e que são trazidas à luz por formas culturais acomodadas no campo de forças em que se encena tal prática; 4) tal “universo centralizado” funciona como uma economia por acumulação do capital cultural – no caso, literário; 5) não há reflexo da realidade, mas produto das oposições que operam as possibilidades de produção não estável, mas incorporadora dos jogos de poder ali teatralizados.

Dessa forma, a figura do escritor enquanto individualidade criadora se relaciona com um campo de poder específico – o literário –, capaz de materializar sua visão de mundo por experiências que tragam não só uma representação do mundo vivenciado, mas a tomada de consciência sobre o lugar que ocupa. Auerbach toma Stendhal como exemplo de autor que

só tomou consciência de si mesmo e só se dedicou ao ofício de escrever de forma realista, quando procurava. [...] A literatura realista de Stendhal brotou de seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como a consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo (2007, 411).

Justamente pela passagem pela incógnita, pelo deslocamento, pela força que não conforma, mas dispersa, o escritor consegue reconhecer um rosto possível para atuar e construir um lugar profícuo para sua atuação.

Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras*, busca, através da compreensão dos fatores políticos e históricos que circundam a produção literária, nomes para os protagonistas

da cena literária. A partir de paradigmas próprios da economia, percebe as formas de inserção da literatura na forma social do mercado e nas variantes dos bens culturais. A autora desmonta a ideia de uma literatura produzida por intenções desinteressadas, entendida como mito propulsor de uma pureza anterior aos meios de circulação da palavra, como se ali estivesse depositada uma constante negação dos mecanismos sociais de dominação (que nomeia de “uso encantado”): “Preso a um ponto de vista particular, entrevê uma parte da estrutura, mas não o universo literário em sua totalidade, porque o efeito típico da crença literária é ocultar o princípio da dominação literária em si” (2002, 24). Tal visão exige a prática literária de qualquer filiação política, como se constituísse um mundo à parte de efeitos não relacionados aos seus meios de produção, ou seja, as inscrições históricas, sociais e subjetivas para sua existência.

A produção literária, mesmo protegida do mito encantado, constitui um universo em que vigoram mecanismos de dominação próprios de uma dinâmica constituída de estabilidade e luta. Constrói e potencializa referências por meio da sedimentação de “reconhecimentos”, o que é instrumento de poder e constante edificação de hierarquias próprias. De certa maneira, um universo à parte, porém figurado por mediações concretas do sistema que aparentemente nega:

Essa República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e, portanto, política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora realmente descrita (Casanova: 2002, 26).

As obras que circundam o “sistema” da República literária se espacializam de acordo com um centro de valores (como a universalidade), cujo funcionamento está no agregamento pontual de situações narrativas fixadas em modelos canônicos. Cria-se um jogo ilusório de espelhamentos, a fim de continuamente recriar a fábula da criação pura: evita-se uma história da literatura permeada dos efeitos de disputas e rivalidades. Tal condição não é necessariamente uma consequência de formas dialogadas por influência e formação, mas ruptura, disputa por espaço e posicionamento nos jogos de poder. Há a “língua” da literatura, o lugar seguro das constantes reverberações de possibilidades formais e estéticas em limites direcionados e pautados pela construção do sentido.<sup>1</sup>

A autoridade se condensa nas reverberações de valores oriundos de um conjunto de códigos valorativos – a literariedade:

as línguas de forte literariedade [...] são as lidas não apenas por aqueles que as falam, mas também por aqueles que acham que os que escrevem nessas línguas ou são traduzidos para elas merecem ser lidos. São por si só “autorizações” para circular literariamente, pois atestam a pertença a um “lar” literário (Casanova: 2002, 36).

Assim, o lugar de legitimação é construído para a organização de uma autonomia que afirma unidades e prepara formas de acomodação, pois consagra os textos “segundo um mesmo princípio da unidade indizível da literatura: arrancando os textos

<sup>1</sup> Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, centra sua crítica ao romance realista pelo constrangimento de uma determinação de sentido que o texto condiciona, o que é uma forma de reaver a fantasia da criação pura: “É por um procedimento desse gênero que a burguesia triunfante do século pode considerar os seus próprios valores como universais e transfere às partes absolutamente heterogêneas de sua sociedade todos os Nomes de sua moral. Isso é propriamente o mecanismo do mito” (2004, 30).

às barreiras e às divisões literárias, impõem uma definição autônoma [...] dos critérios da legitimidade literária” (p. 38). Logo, direitos são formalizados dentro dos limites de valor e reconhecimento dos quais emerge o crítico, o legislador: “O gigantesco poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar limites da arte literária, pertence exclusivamente aos que se dão, e aos quais se outorga, o direito de legislar literariamente” (p. 39). O espaço da pretensa transfiguração (e denúncia da insuficiência) do real acaba por se constituir como um sistema autônomo, capaz de singularidade, assimilações e realidades próprias, como um campo de forças, lugar das lutas, rupturas e permanências, regido por leis próprias e posto em constante relação com os parâmetros de organização social: “aos poucos, a literatura escapa do domínio original das instâncias políticas e nacionais para cuja instituição e legitimação ela contribuiu” (p. 57).

Historicamente, a prática literária se associa à construção de focos identitários e à solidificação do imaginário de tradições nacionalistas: “o Estado e a literatura, deve-se sublinhar o fato de que, por meio da língua, eles contribuem mutuamente, reforçando-se, para se fundar” (p. 53). A pesquisa voltada para a estruturação dos mecanismos de composição e construção do literário é intensificada a partir da “reunião de recursos literários específicos, que também é a invenção e o acúmulo de um conjunto de técnicas, de formas literárias, de possibilidades estéticas, de soluções narrativas ou formais” (p. 57). Tais condições propiciam a autonomia e o funcionamento prático de configurações em migração do estético para o social: “uma autonomia que conquistou sua independência e suas leis próprias de funcionamento [...]. É quando a literatura consegue se desfazer de sua dependência política que ela passa a só se autorizar a partir de si mesma” (p. 57).

A conquista da autonomia favorece a reflexão sobre a própria prática e, daí, sua capacidade de rearticulação, movida pela “fé absoluta”: “A crença é portanto o que permite ao espaço literário constituir-se e funcionar, a despeito e em virtude das hierarquias tácitas sobre as quais repousa” (p. 60). Dessa maneira, a expansão da estrutura é própria da forma de pontuação crítica, transformação e consciência de suas permanências:

no universo literário é a concorrência que define e unifica o jogo [...]. Nem todos fazem a mesma coisa, mas todos lutam para entrar no mesmo curso e, com armas desiguais, tentar atingir o mesmo objetivo: a legitimidade literária (p. 60).

A literatura, dotada e referencializada por seus próprios recursos, torna-se capaz de “inventar” sua liberdade:

é a partir de sua maneira de inventar a própria liberdade, isto é, de perpetuar, ou transformar, ou recusar, ou aumentar, ou negar, ou esquecer, ou trair [...] que se poderá compreender todo o trajeto dos escritores e seu próprio projeto literário, a direção, a trajetória que tomarão para se tornar o que são (p. 61).

Nesse sentido, a figura do escritor encarna a crença, a especulação metafísica de sua própria prática. A dimensão tocada pela autora aponta para a mistificação, que tende a ocultar os jogos de exclusão e poder a fim de preservar certa essência integradora das forças da criação:

o universo literário dá uma versão ecumênica e apaziguada de si mesmo que conforta a todos em sua crença e garante a continuidade de um funcionamento real sempre negado. A ideia pura de uma literatura pura dominar o mundo literário favorece a dissolução de todos os vestígios da violência invisível que nele reina, a degeneração das relações de forças específicas e das batalhas literárias (p. 63).

Logo, a cegueira lhe é permitida, dentro de uma lucidez parcial, porém pontual: “São cegos por definição: seu próprio ponto de vista sobre o mundo esconde-lhes o mundo que acreditam reduzido ao que nele veem” (p. 63). De certa maneira, a narrativa de Sérgio Sant’Anna, ao ser construída por mediações mais independentes e conscientes dos limites de sua liberdade e autonomia, ficcionaliza situações em choque, o escritor em torno de seu próprio impasse que arquiteta a prática da literatura no contemporâneo.

O enredo de *A breve história do espírito* trata de uma conjuntura recortada do cotidiano de um aparente escritor, especificamente um jornalista desempregado. Atrás de uma entrevista de emprego para a escrita de panfletos evangélicos, o protagonista se encontra em uma situação curiosa: a redação de um texto a partir do tema “Quem sou eu”. Acuado pela precariedade de sua condição social – o desemprego e a acidental gravidez de sua companheira –, depara-se com uma circunstância que o desloca da posição de crítico para a elaboração direcionada de imagens de propaganda: um simpático sujeito lhe oferece um emprego para o comércio de lotes no cemitério. O tema da venda, problemático pela dificuldade de tornar positivas as qualidades do produto, é reverberado em uma série de situações discursivas que lançam o escritor no vazio de sua palavra impotente diante da funcionalidade sem frestas da sociedade de mercado.

A narrativa começa por uma constatação: o escritor percebe que a fantasia não é mais capaz de alimentar sua existência, já que os imperativos o jogam para outro lugar do social:

Ultimamente eu andara tentando controlar a minha mente fantasiosa para colocar os pés no chão, depois que lera sobre a



diferença entre imaginação e fantasia na revista feminina onde Rosinha era colaboradora. Enquanto a fantasia se prestava a devaneios substitutivos, a imaginação permitia criar realidades em forma de obras, como fazem os artistas. E eu não me considerava, primordialmente, um artista? (p. 11).

O texto passa a ser construído por meio de lugares comuns do próprio fazer literário, pontuado por comentários que reforçam o sentido das ocorrências e soluções ficcionais já sedimentadas das formas da literariedade: “Senti meus olhos umedecerem porque a palavra desempregado possui uma conotação meio romântica diluindo fracassos individuais na crise coletiva” (p. 12). Há aqui uma correspondência entre a figura do gênio romântico, modelo-mito do escritor do século XIX, ainda muito presente na memória cultural do meio literário, e sua forma de composição. No deserto da incompreensão, o aparente idealismo é pontuado por situações de crise que atingem os produtores de bens culturais: “dividindo um apartamento por causa da crise econômica, uma coisa comum nos dias de hoje” (p. 12). Logo, a “livre iniciativa”, os valores recolhidos do vocabulário empresarial são incorporados ironicamente como gesto; a “ajuda”, a “solução” do mercado competitivo para o deserto do narrador: “finalmente ela desatou, erguendo o punho cerrado num gesto de incentivo” (p. 13).

Dessa maneira, o discurso se arma para uma reiterada significação da duplicidade que recorta o escritor: “Porque o ser humano é um ser partido e todo pensamento emite, simultaneamente, o seu contrário. Talvez por isso seja tão difícil trilhar o caminho reto” (p. 14). Os desvios, talvez, sejam a correspondência da própria mudança que ocorre na palavra para o narrador: “elas podiam também revestir-se de uma materialidade quase carnal, muito além

da comunicação utilitária” (p. 15). Tal correspondência funciona no texto como consciência das técnicas literárias e da própria utilização funcional da palavra na via-crúcis do escritor abandonado aos imperativos do mercado e da sociedade moderna, o que materializa a imposição de um nó que toma a enunciação narrativa:

E eu, particularmente, posso passar da empolgação súbita à tristeza infinita numa fração de segundo; o contato de minha pele com o terno escuro, encerrando-me igual um ataúde, ainda sobre a tampa se pretendesse gravar a cruz do Cristo; Um dos mendigos, especialmente, pareceu-me que cravava seus olhos – antes fixos num horizonte vazio – em mim (p. 16).

O narrador parece pontuar seu discurso por efeitos próprios de um escritor de literatura, ao mesmo tempo que expõe a palavra que se espalha pela cidade e se impõe dentro do ônibus (a propaganda de jogadores evangélicos). A busca de um sentido para uma forma de “penúria de sentido” passa por objetos de misificação, pois o livro evangélico *Força de viver* toma o olhar da personagem e passa a ser um “sinal”, um “chamado” para se intercalar às construções literárias que correspondem à imagem ideal do escritor narrador.

A consciência do uso técnico da palavra literária vai de encontro às formas e práticas da palavra inserida na sociedade de consumo. A imediaticidade, distante das construções metafóricas, encontra-se a serviço do divino: a história do espírito é acomodada em outro nível de subjetivação, talvez em busca de uma objetividade impossível. Na voz do pastor: “– Para levar a Palavra às pessoas é preciso ter a mente clara” (p. 17). Na verdade, o discurso religioso se revela ao narrador como que tomado de uma objetividade

inesperada, posta a funcionar e não especular sobre a totalidade do inalcançável divino. O teste da redação é sintomático nesse sentido. A abrangência do tema (“quem sou eu”) busca conformar na brevidade toda uma extensão pouco tocada: “– Vocês terão cinquenta minutos para responder a isso. Alguma pergunta?” (p. 19). Para a construção de sua subjetividade, o narrador encarna o clichê literário, talvez uma outra forma de domesticação do espírito: “Meu coração bateu mais forte e, mal conseguindo preencher nervosamente o cabeçalho da folha, fui tomado por uma espécie de arrebatamento” (p. 21).

O tema da redação, enquanto exposição da mais extensa subjetividade, tem um fim prático ao ser vista como possibilidade de um emprego. Ele busca demonstrar a consciência de seu processo de escritor (“e, conseqüentemente masculinos (faço a concordância entre os sexos)”), ao mesmo tempo que busca agregar o sentido objetivo – o emprego – à construção de sua subjetividade (“diria que sou, antes de tudo, um contemplativo”), mediada por pontuações teológicas (“transformações de tal vulto que me conduziram, inclusive, até esta sala, não terei sido eu fecundado por obra, digamos, do espírito?”). O encontro do escritor com a indagação quase mítica e própria dos seres do universo literário – “quem eu sou” – para uma finalidade prática faz com que a imposição de uma ordem social adentre o espaço sagrado do escritor para o reconhecimento de sua própria limitada condição de mercadoria: “Dou-me conta, também, de que não se pode escrever tudo. Mas é reconfortante isso, ver estabelecido um limite que nos obriga à objetividade e à concisão” (p. 27). O espírito se fundamenta na prática econômica, pois sua materialidade só se realiza alimentada pela busca da sobrevivência física. Tais duplicidades se evidenciam na percepção

do narrador, talvez em busca de um sentido da pureza na duplicação de tudo aquilo que se apresenta como tingido: “aquele perfume [...] para eu conhecer o cheiro bom que espriava do seu corpo, para além de sua essência mais profunda” (p. 29). Logo, o questionamento do que é essência e do que é perfume parece percorrer o próprio sentido de legitimidade: o espírito da palavra literária ou a sobrevivência física da palavra de mercado: “Só então me dei conta de que o que me torturava as entranhas era a fome, como se parte delas houvesse servido de pasto para as minhas palavras” (p. 29).

A cena que segue parece responder às indagações do escritor: tomado pela fome, o protagonista é convidado à mesa por um homem. Dois cartazes se colocam na mesa: o crítico de livros e o vendedor. Daí, duas palavras se articulam: a literária e a comercial. Muitas vezes o vendedor parece assumir o papel de crítico e editor, pois está consciente de todos os mecanismos, lugares e caminhos das intenções que circundam o uso da palavra: “– É o que sempre procuro transmitir às pessoas – ele disse – uma dose de aceitação e até de otimismo. Se todo mundo morre, por que não assumir logo isso e preparar-se adequadamente?” (p. 32). Tem-se como eixo um personagem que demonstra clareza em seu pensar sobre o processo de produção e distribuição das formas do dizer teológico-literário em contínua aproximação das formas de subjetivação a uma proposta objetiva e utilitária: “Você pode ou não acreditar em Deus, mas uma coisa é científica, nada se perde, tudo se transforma” (p. 34). De outra forma, vê nas expressões da espiritualidade o lugar da dúvida, cuja única certeza repousa nos meios de comercialização do espírito: “Como eu não ia entrar numa provinha dessas para escrever folhetos de propaganda de uma igreja que nem sei se acredito nela” (p. 39). Sérgio Sant’Anna parece buscar uma representação

da gratuidade do espírito literário: ele é o único não comercializado por práticas do mercado, mas uma espécie de vítima das fatalidades armadas pelo destino literário. Daí uma representação do escritor cego, alheio ao mergulho nos jogos de poder que põem em circulação o literário: “Tal pensamento produziu-me um grande bem-estar e, por um instante, consegui pensar em nada. Não seria esta, pensei a seguir, a verdadeira essência extática da eternidade: o nada absoluto sem ninguém a refleti-lo?” (p. 43).

Porém, o vendedor sabe o lugar da produção das subjetividades, como estratégia parece reconhecer as formas apropriadas de adesão à palavra: “– Quero cartas individualizadas e folhetos adaptados à diversidade dos nossos clientes, por enquanto, com pontos em comum e outros contraditórios entre eles” (p. 12). De outra maneira, permanece signo neutro de trânsito e fuga de uma identidade reconhecível, já que não escreve: “É como se tivesse medo de deixar rastros, compreende?” (p. 45).

Há um trecho do diálogo entre o escritor e o vendedor que parece desnudar a perspectiva em questão – a realidade de mercado explicitada pelas circunstâncias que diminuem espaços a fim de criar novos suportes e meios do acontecimento escritural:

- Estou certo de que você saberá adaptar-se às circunstâncias. Afinal, é ou não é um profissional?
- Sou – eu disse timidamente.
- E então? Basta usar a imaginação e a criatividade, talvez até a fantasia, escrevendo algumas ameaças aos pecadores e promessas aos justos e vice-versa (p. 47).

O vendedor parece conhecer os enredos possíveis, os dobramentos que circulam no contar mitológico do literário. Tal

questão está presente no emprego de termos que associam literatura e religião, ao mesmo tempo que emplaça as forças do mercado como condição da existência desses dois modos de conhecimento humano:

- Mas pense bem se essa necessidade de adaptação já não faz parte do espírito aberto e... (*aqui ele hesitou, parecia ter esquecido a palavra*).
- Ecumênico! – eu tive de completar. Mas existirão verdadeiros diálogos que não sejam a nossa voz ecoando no outro e vice-versa?
- Isso mesmo – ele disse satisfeito. – O espírito aberto e ecumênico do nosso negócio (p. 47).

Na verdade, o dinheiro como justificativa e finalidade sobreposta ao ato da fé, da crença no escritor: “Você devia tomar cuidado era com o Romualdo, que é capaz de querer que você escreva para ele apenas em troca da salvação de sua alma” (p. 50). Por outro lado, a narrativa busca expor as duplicidades por meio de espelhamentos. O anúncio do panfleto diz: “Nós não dizemos essas coisas para que você fique preocupado, mas para que viva mais tranquilo a sua vida”. A não problematização da realidade passa ser o artifício para mostrar a consagração do escritor pela falência de um mundo cujas representações estão esgotadas, o que será um outro clichê que se desdobra não nas representações do mundo social, mas do próprio universo literário.

A saída do bar e o reencontro com a mulher evidenciam a re colocação em outra dimensão da realidade, falha, talvez, por não comportar a integridade de uma linguagem fora das relações diretas e visíveis do cotidiano. O escritor vive sua particular ficção ecumênica: “com sua linguagem chula, ela me devolvera à penosa realidade do

ganha-pão” (p. 55). O que expõe a face da palavra, a carne do espírito alheio ao mundo reconhecidamente representativo:

A palavra é uma coisa problemática, escorregadia, para não dizer entrópica, sabe? Às vezes penso que se deve tratá-la com a delicadeza de um sopro; noutras, que só violentando suas formas se pode retirar alguma vida pulsante do barro de toda maneira, não consigo atar uma relação de causa e efeito entre o que escrevo e um resultado prático, movendo as forças produtivas (p. 56).

De toda forma, a questão se coloca entre dois aspectos e dois usos da palavra: o religioso e o comercial, ambos centrados em objetivos evidentes. O escritor parece fazer parte de uma estratégia narrativa que paradoxalmente consagra e evidencia os mecanismos de seu próprio fracasso, a despedida de uma visão de literatura que não mais alcança a plenitude e a extensão da eternidade depositada no espírito em encanto, mas a brevidade das formas narrativas que atendam à demanda de um público consumidor. Conforme Paul Valéry, “pode-se observar suas flutuações em alguma cotação, que é a opinião do público sobre ele. Pode-se ver nessa cotação, inscrita em todas as páginas dos jornais, como ela compete aqui e ali com outros valores” (apud Casanova: 2002, 27).

Paul Valéry pensa no intercâmbio de bens culturais a partir de uma “economia espiritual”. Diz o poeta francês: “Digo que há um valor chamado espírito, como há um valor petróleo, trigo ou ouro. Disse valor porque há apreciação, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar por esse valor, o espírito” (apud Casanova: 2002, 27). Breve história do espírito parece se apoiar em tal perspectiva, pois traduz a crença no fazer literário, porém em chave ambígua de revelação dos processos narrati-

vos falseados pelo embaralhamento que cruza e constrói o espaço da ficção. O “espírito” que traveste a prática literária deve atravessar os espaços de sua figuração para a produção de uma “riqueza que deve acumular como uma riqueza natural, esse capital que deve se formar em camadas sucessivas nos espíritos” (apud Casanova: 2002, 27).

A narrativa de Sérgio Sant’Anna cria um escritor por meio de um universo ficcional que mantém a suposição da integridade do protagonista ora presa à ironia, ora presa à idealização de caráter, como forma de evitar a exposição da própria lógica que o produz: a busca da legitimidade literária. Dessa forma, a prática da literatura recorre à confecção de uma armadura da sua forma ecumênica, como se fosse mais uma manifestação “espiritual” da literariedade, porém já consciente dos mecanismos que fazem de tal prática capital, acúmulo e forma objetivada, produto integrado a um sistema de bens culturais. A sua “lucidez parcial” traz como efeito a simulação da vivência de um impasse constitutivo, cercado de situações que oferecem desconforto, mas não impedem a manifestação do literário, nem mesmo de sua busca por legitimidade desta breve manifestação do “espírito”.



## Referências

- AUERBACH, Erich. "Na mansão de la Mole". In: \_\_\_\_\_. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

